

La figure de l'amateur au XVIII^e siècle : l'amateur et la critique d'art

Katalin KOVÁCS

À sa traduction française de *L'Art de peinture* (1668), poème en latin de son ami Charles-Alphonse Du Fresnoy, Roger de Piles ajoute non seulement ses propres remarques « nécessaires & très-amples », mais la fait aussi précéder d'une explication terminologique, pour « soulager les amateurs de peinture qui n'ont pas toute l'intelligence des Termes de cet art »¹. Un siècle plus tard, les amateurs n'ont plus besoin d'être « soulagés » par des éclaircissements terminologiques semblables. Depuis l'ouvrage fondateur de La Font de Saint-Yenne, les *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747) – considéré comme le premier écrit de critique d'art moderne –, les amateurs revendiquent notamment le droit de se prononcer sur les œuvres d'art. Par rapport à la deuxième moitié du XVII^e siècle, un changement notable se produit donc concernant le statut de l'amateur. Il est, en effet, la conséquence de la mutation du public de l'art, allant de pair avec l'apparition de la critique d'art².

Par la suite, nous nous proposerons d'examiner le rôle des amateurs dans la première phase de la constitution de la critique d'art que nous appellerons *phase de légitimation*. Cette phase de formation s'étend sur une dizaine d'années, environ de 1747 à 1757. Parmi les nombreuses problématiques liées à l'émergence de la critique d'art, la plus stimulante est sans doute la question du statut du critique lors du jugement du tableau. En nous appuyant sur les écrits des critiques d'art de cette période – dans la plupart des cas des amateurs –, nous observerons les passages qui témoignent de leur volonté d'autojustification à l'égard des artistes, ainsi que de leur réflexion sur leur statut d'amateurs. Bien évidemment, ces questions s'inscrivent toutes dans la problématique plus générale de la réception des œuvres d'art au XVIII^e siècle.

Le terme « amateur » et ses acceptions

Certes, la figure de l'amateur, de celui qui aime les arts sans les exercer, est déterminante dans la vie artistique du XVIII^e siècle. Pour circonscrire le champ conceptuel du mot « amateur » et des termes apparentés, nous recourrons d'abord

¹ PILES, Roger de, *Remarques à L'Art de peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy*, trad. par R. de Piles (1668), Genève, Minkoff, 1973, p. 1.

² Le moment de la naissance de la critique d'art coïncide avec l'apparition d'autres types de discours artistiques : l'histoire moderne de l'art à l'instar de Winckelmann et l'esthétique – la réflexion sur l'art à prétention philosophique – à la suite de l'ouvrage de Baumgarten. Toutefois, l'esthétique, selon sa première définition – en tant que science de la connaissance sensible –, avait davantage affaire à la sphère du sensible qu'à l'art.

aux définitions des encyclopédies et des dictionnaires artistiques de l'époque³. La langue française possède plusieurs termes pour désigner celui que les Italiens appellent *virtuoso*, « un homme qui aime les beaux Arts, qui s'y connoist⁴ », avec les mots de Roger de Piles. Selon l'*Encyclopédie*, le terme *virtuose* signifie « un homme curieux des connoissances qui ornent & enrichissent l'esprit, ou un amateur des sciences & des beaux arts, & qui en favorise le progrès⁵. » L'*Encyclopédie* distingue au moins trois entrées en rapport avec la peinture, ayant un sens proche du « virtuose » : l'amateur, le connaisseur et le curieux. Elle est assez sommaire à propos du terme *amateur* : il « se dit de tous ceux qui aiment cet art & qui ont un goût décidé pour les tableaux⁶. » Cette définition générale détermine comme seul critère pour être amateur d'*aimer* la peinture et d'avoir un *goût* pour les œuvres artistiques. L'amateur n'est pas nécessairement *curieux*, terme désignant en peinture « un homme qui amasse des desseins, des tableaux, des estampes, des marbres, des bronzes, des médailles, des vases, &c⁷. » Quant au *connaisseur*, il est encore à distinguer de l'amateur : toujours selon l'*Encyclopédie*, ce terme « renferme moins l'idée d'un goût décidé pour cet art, qu'un discernement certain pour en juger. L'on n'est jamais parfait *connaisseur* en Peinture, sans être peintre ; il s'en faut même beaucoup pour que tous les Peintres soient bons *connaisseurs* »⁸. Là, c'est le critère du *jugement* qui est souligné : à la différence de l'amateur, le connaisseur a non seulement un goût ferme pour les arts mais, étant suffisamment érudit dans le domaine où on lui demande son opinion, il est aussi capable de porter un jugement certain sur les créations artistiques.

Il est intéressant de comparer les définitions de l'*Encyclopédie* à celles des dictionnaires spécialisés des arts. Dans la définition du terme « amateur », le *Dictionnaire portatif* de Pernety met en évidence la dimension du progrès de l'art contemporain : selon lui, l'amateur est une personne qui « joint à l'amour pour la Peinture, la sculpture ou la Gravûre, assez de goût & de lumieres pour favoriser les Artistes, encourager leurs travaux, & souvent faire un recueil de leurs ouvrages. » Par la suite, il met en garde contre la confusion des termes : « On peut être Amateur sans être connaisseur, & non au contraire⁹. » Pareillement à l'*Encyclopédie*, sa définition du connaisseur insiste sur la capacité de juger de façon infaillible : le

³ C'est en effet vers le milieu du siècle que commencent à apparaître en France les dictionnaires spécialisés des différents domaines. Les ouvrages de vulgarisation et les dictionnaires portatifs répondent aux besoins du nouveau public majoritairement constitué de gens de lettres. CHATELUS, Jean, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991, p. 17.

⁴ PILES, *Remarques...*, p. 173.

⁵ *Encyclopédie*, ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. (1751-1780), nouvelle impression en facsimilé, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Fromann Verlag, 1966-1995, t. 17, p. 330.

⁶ *Ibid.*, t. 1, p. 317. (article de Paul Landois)

⁷ *Ibid.*, t. 4, p. 577.

⁸ *Encyclopédie*, t. 3, p. 898.

⁹ PERNETY, Antoine-Joseph, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* (1757), Genève, Minkoff, 1972, p. 9-10.

connaisseur est « instruit des règles, des préceptes, & de tout ce qu'il faut pour porter un bon jugement sur un morceau de peinture, sculpture, gravure ou dessin¹⁰. »

C'est pourtant le *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* de Watelet et de Lévesque qui est le plus détaillé au sujet de l'amateur. Il donne une définition de l'« amateur » au sens strict du terme : « Le titre d'*Amateur* est une distinction que les Académies de Peinture accordent à ceux qu'elles s'associent, non en qualité d'Artistes, mais comme attachés aux Arts par leur goût ou par leurs connoissances¹¹. » Ces propos font écho à ceux du comte de Caylus qui, dans son écrit intitulé *De l'amateur* (1748), note que les amateurs de l'art – parmi lesquels il se range également – font depuis longtemps partie de l'Académie royale de peinture et de sculpture¹². Caylus détermine « différentes espèces » d'amis de la peinture et prend soin de ne pas accorder le titre de véritable amateur à celui « qui n'est que curieux » et qu'il appelle dans un autre texte, plus tardif, « amateur sans connoissance »¹³. Pourtant, le *Dictionnaire* de Watelet et de Lévesque révèle que dans l'usage de la société, le nom d'amateur « se donne ou se prend avec moins de formalité » et « se confond souvent avec celui de connoisseur »¹⁴. Il considère les amateurs comme « utiles aux progrès de la Peinture », à condition qu'ils « parviennent à acquérir les connoissances qui sont indispensables pour bien jouir des productions des talents & pour les apprécier judicieusement¹⁵. » Ce n'est pas un hasard que le verbe utilisé soit « apprécier » et non pas « juger » : la distinction des deux opérations est substantielle. Concernant les droits qui incombent à l'amateur, les opinions sont bien partagées vers le milieu du XVIII^e siècle. La question qui se pose alors est de savoir si l'amateur, ce non-professionnel qui aime pourtant l'art, a le droit de s'ériger en juge des tableaux ou qu'il doive s'en tenir à leur appréciation.

La critique d'art des amateurs

À qui revient donc le droit du jugement en matière artistique ? Si la question est bien ancienne, elle a été posée au siècle des Lumières dans des circonstances historiques particulières. Pour cette raison, une brève contextualisation historique des événements nous semble indispensable : elle amènera à la conceptualisation du terme d'amateur et à la question de la légitimation de la critique d'art, du discours sur l'art des amateurs.

La vie artistique en France connaît, à cette époque-là, des transformations remarquables : parmi les facteurs qui contribuent à la constitution de la critique d'art, le plus important est sans doute la reprise régulière des expositions des Salons.

¹⁰ *Ibid.*, p. 91.

¹¹ WATELET, Claude-Henri – LEVESQUE, Pierre-Charles, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* (Paris, 1792), Genève, Minkoff, 1972, t. 1, p. 57.

¹² CAYLUS, Anne-Claude-Philippe, comte de, *De l'amateur*, 7 septembre 1748. Cité in : B. Saint Girons, *Esthétiques du XVIII^e siècle. Le modèle français*, Paris, Philippe Sers, 1990, p. 259.

¹³ CAYLUS, Anne-Claude-Philippe, comte de, *Description d'un tableau représentant Le Sacrifice d'Iphigénie peint par Carle Vanloo, 1757* (Deloynes VII / 82), p. 4.

¹⁴ WATELET – LEVESQUE, *Dictionnaire* ..., p. 57.

¹⁵ *Ibid.*

De fait, les expositions, liées à l'institution de l'Académie, sont un lieu privilégié du contact de l'artiste et du public¹⁶. Elles s'inscrivent dans le contexte plus général d'une politique culturelle royale visant, par ses démarches administratives, à utiliser la puissance de l'art à des fins morales et sociales. À côté de la tentative de réforme venant d'en haut, l'aspect de la réception des tableaux est également un facteur déterminant. Cette époque connaît en effet la mutation du public de l'art, corollaire du processus d'autonomisation du champ artistique. À l'ancien public, relevant d'une société déterminée par des hiérarchies sociales, succède un nouveau public socialement plus hétérogène et constitué avant tout d'amateurs¹⁷.

En ce qui concerne l'appartenance sociale des amateurs qui commencent à s'occuper, dès la fin du XVII^e siècle, des questions picturales, il est impossible de les classer dans une catégorie quelconque. Dans la plupart des cas, il s'agit d'hommes de lettres, d'intellectuels qui ne sont assimilables à aucune des classes sociales existantes. De plus, les amateurs sont loin de former une catégorie unique : le mot « amateur », au sens étroit du terme, ne désigne qu'un mince segment du public cultivé, les « amateurs éclairés ». Il est significatif que La Font de Saint-Yenne appelle le « spectateur désintéressé et éclairé », à qui il attribue le droit du jugement des tableaux, non pas « amateur » mais « connaisseur ». Pourtant, il utilise le terme de connaisseur dans un sens qui conviendrait davantage au concept d'« amateur » selon les définitions que nous avons citées¹⁸. La critique de ce public idéal, que forment les amateurs éclairés, s'appuie sur leur expérience de spectateur. En effet, aux traités théoriques de peinture, ils préfèrent la voie de la conversation et de la discussion, donc un contact plus immédiat et plus concret avec les tableaux.

Parmi les caractéristiques de la critique d'art, soulignons le fait qu'elle est, avant tout, un *discours public* sur les œuvres d'art contemporaines. Elle est un « discours au présent » qui réagit à l'actualité artistique : elle présente des jugements sur les ouvrages exposés au Salon, et destinés à un public relativement étendu. Le comte de Caylus esquisse une image frappante de l'ensemble des visiteurs du Salon de 1753 :

Qu'on s'imagine un peuple d'amateurs de tous les âges & de toutes les conditions, témoignant une égale avidité pour étudier les talents, pour les juger, pour entretenir ses connoissances, ou en acquérir de nouvelles [...], & on aura quelque idée du spectacle

¹⁶ Négligées dans les premières décennies du XVIII^e siècle, les expositions ne sont renouvelées qu'à partir de 1737 et deviennent bisannuelles entre 1751 et 1791. Voir WRIGLEY, Richard, *The origins of French art criticism from the Ancien Régime to the Restauration*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 42.

¹⁷ DRESNER, Albert, *La Genèse de la critique d'art*, trad. fr. de Thomas de Kayser, Paris, ENSB-A, 2005, p. 133-136 et BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 494.

¹⁸ La Font prétend notamment rapporter « les jugements des connaisseurs judicieux, éclairés par des principes, et encore plus par cette lumière naturelle que l'on appelle sentiment ». LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747), in *Œuvre critique*, éd. par Etienne Jollet, Paris, ENSB-A, 2001, p. 46.

que présentait à chaque instant du jour, le salon où étoient exposés les ouvrages de Peinture & de Sculpture¹⁹.

Caylus compare la vue du Salon à un spectacle très vivant auquel participent les gens des conditions sociales les plus différentes. Au Salon, l'art devient, en effet, une affaire collective. Lors des expositions gratuites, le droit de regarder les tableaux revient à tous les visiteurs, ce qui n'implique pourtant pas que le droit au jugement soit également l'affaire de tout le monde. En tout cas, avec la naissance de la critique d'art, qui voit le jour à propos des expositions publiques officielles, c'est la *dimension sociale* de l'art qui se trouve mise en valeur. Les écrits critiques, occasionnels, qui rendent compte des Salons sont hétérogènes et de qualité inégale au niveau du style et à celui de la manière de traiter des questions picturales. L'ensemble des brochures des Salons ressemble à une unique et longue discussion, entrecoupée par des voix polémiques ou encore, pour reprendre la comparaison de Caylus, à une scène de théâtre ouverte où les voix les plus différentes peuvent s'entremêler.

À la recherche d'une voix : les critiques d'art et le public

L'ouvrage de La Font de Saint-Yenne déclenche un véritable foisonnement d'écrits critiques. Ramener l'abondance des brochures au seul facteur de la mode serait une simplification grossière : il s'agit là d'un phénomène social plus global. En réalité, la critique d'art des brochures fait partie du mouvement général de la réflexion critique dont les effets se font déjà sentir dans la pensée littéraire, philosophique ou politique au milieu du XVIII^e siècle.

Dès sa constitution, la critique d'art revêt les modes d'écritures les plus variés : lettres, sentiments, observations ou jugements des amateurs sont légion. Ces voix polémiques qui s'interpellent et se répondent ont engendré un corpus de textes particulièrement riche et varié²⁰. Au lieu de réduire l'analyse aux écrits de quelques figures isolées, nous considérons dans leur ensemble les textes critiques de la période envisagée. Dans l'énorme corpus des brochures parues entre 1747 et 1757, nous avons d'abord choisi celles dans lesquelles il est question de la voix des critiques qui prennent plus ou moins nettement position par rapport au public. L'attitude des critiques à l'égard du public est en effet loin d'être identique : alors que certains d'entre eux adoptent la position de rapporteurs du jugement du public, d'autres préfèrent prendre leurs distances avec la prétendue voix du public. Pareillement à la plupart des auteurs de brochures ultérieures, La Font s'exprime sur les tableaux exposés en tant que particulier, ce qui ne l'empêche pas pour autant de s'appuyer sur l'autorité de l'opinion publique :

¹⁹ CAYLUS, Anne-Claude-Philippe, comte de, *Exposition des ouvrages de l'Académie royale de peinture et de sculpture faite dans une sale du Louvre le 25 août 1753*, s.l., 1753, p. 1-2. (Deloynes V / 54)

²⁰ Il s'agit de la Collection Deloynes : la collection des pièces recueillies par P.-J. Mariette, Ch.-N. Cochin et M. Deloynes.

Un Tableau exposé est un Livre mis au jour de l'impression. C'est une pièce représentée sur le théâtre : chacun a le droit d'en porter son jugement. Ce sont ceux du Public les plus réunis, et les plus équitables que l'on a recueillis, et que l'on présente aux Auteurs, et point du tout le sien propre : persuadé que ce même Public [...] se trompe rarement quand toutes ses voix se concilient sur le mérite ou sur les défauts de quelque ouvrage que ce soit²¹.

Bien évidemment, le public réel, le public au sens large du terme n'est pas une entité homogène : il comprend l'ensemble des visiteurs des Salons, ressortissant des milieux sociaux les plus différents²². Le public d'élite dont parle La Font n'est qu'une abstraction qui n'existe que dans et par les textes critiques. Pourtant, ce public idéal se voit attribué une présence concrète dans les écrits des Salons dont les auteurs utilisent fréquemment des constructions impersonnelles. Par cette stratégie, les auteurs de brochures relèguent au public la responsabilité de leurs jugements qui contiennent quelquefois des réserves sur les toiles contemporaines. On trouve de nombreux passages dans les *Réflexions* où La Font, afin de légitimer sa démarche, fait appel à l'autorité de ce public fictif.

Le discours du public des Salons est composé de voix polyphoniques, souvent discordantes, que la critique d'art naissante prétend saisir. Il n'est pas un hasard que le secrétaire de l'Académie, Charles-Nicolas Cochin ait plusieurs fois recouru dans ses écrits à l'expression « cri public ». Dans sa lettre sur le libelle d'Estève, critique qu'il trouve peu instruit en matière de peinture, il se plaint de ce que malgré le « cri public », cet auteur « [ait] voulu aussi se mettre à la fête, & donner des leçons aux plus habiles Artistes²³. » Dans ce « cri public » accompagnant le spectacle qu'offrent les Salons, il est toutefois possible d'isoler certaines voix, comme celle de Baillet de Saint-Julien. Tout en tâchant de rendre les voix confuses et parfois même contradictoires du public, il en détache nettement la sienne.

La voix sourde & bruyante du Public, ce corps entraîné en sens contraire par plusieurs têtes, dont chaque bouche ouvre autant d'avis différens n'a point interrompu dans moi le *cri* tendre du sentiment, & de la nature émue qui se reconnoît²⁴.

À propos du public, Baillet utilise la métaphore organique du corps vivant : son langage imagé fait penser à un animal à plusieurs bouches qui parlent toutes en même temps et qui essaient de se couvrir. Effectivement, la critique d'art des amateurs ressemble à un discours polyphonique auquel se mêle aussi la voix, distanciée, du rapporteur. Sur ce point, Laugier s'exprime d'une façon encore plus décidée : il veille à ne pas se mêler au public lors du jugement des toiles où il s'en remet, lui aussi, uniquement à son sentiment. Il s'exprime « selon l'impression particulière » que font sur lui les compositions : « Je ne sçai si c'est vanité ou

²¹ LA FONT, *Réflexions...*, p. 45-46.

²² CROW, Thomas, *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Macula, 2000, p. 31-56.

²³ COCHIN, Charles-Nicolas, *Lettre à un amateur en réponse aux critiques qui ont paru sur l'exposition des tableaux*, 1753 (Deloynes V / 61), p. 3.

²⁴ BAILLET DE SAINT-JULIEN, *La peinture. Ode de Milord de Telliab* [Londres], 1753 (Deloynes V / 57), p. 4. (Nous soulignons)

raison ; mais en fait de Tableaux, je ne me laisse point captiver par l'autorité des opinions : j'interroge mon ame, ses mouvemens sont les seuls Experts qui me décident²⁵. »

Contrairement à ces efforts de distanciation, on peut déceler chez certains auteurs une attitude d'assimilation au public. Dans sa brochure déjà citée, le comte de Caylus affirme rapporter les avis les plus fréquemment entendus au Salon : « Nous nous contenterons de rapporter quelques-uns des jugemens que nous avons entendu le plus répéter²⁶. » S'effaçant derrière le pronom collectif « nous », Caylus fait semblant de refuser de donner son opinion personnelle sur les toiles. La fiction de ne faire que de répéter le jugement du public est une stratégie fructueuse à laquelle les auteurs de brochures recourent volontiers. Encore plus nettement que Caylus, l'abbé Leblanc se refuse à assumer la responsabilité de ses jugements lorsqu'il « ne se propos[e] autre chose, que de faire les fonctions de Rapporteur²⁷. » Cependant, comme les autres critiques d'art dans le sillage de La Font, Leblanc transpose également son jugement privé sur l'art en opinion publique.

Or, le couple notionnel du *public* et du *particulier* se retrouve dans bien des écrits critiques sur l'art. Ceux-ci contiennent souvent des passages de légitimation à l'égard de l'activité de leurs auteurs. Lorsque La Font « invente » la critique d'art, il établit à la fois les stratégies discursives servant à légitimer ce discours critique. Cette double visée caractérisera aussi ses successeurs qui, tout comme La Font, recourront à la référence à un public fictif car idéal. Au nom de la fiction d'un « discours public », ils exposent, en réalité, leur « discours particulier », leurs opinions personnelles. En tout cas, en 1753, année de laquelle proviennent la plupart des écrits cités jusqu'ici, la critique d'art est déjà un facteur non négligeable dans la vie artistique en France : même les artistes doivent accepter l'existence des brochures qui échappent à leur contrôle.

Au XVII^e siècle, Fréart de Chambray s'indignait encore du fait que tout le monde qui a un intérêt pour la peinture prétende juger des tableaux : « Car non seulement les gens de lettres & de condition, qui sont vray-semblablement toujours les plus raisonnables, se piquent de s'y connoître ; mais encore le vulgaire se mesle d'en dire son sentiment : si bien qu'il semble qu'elle soit en quelque façon le mestier de tout le monde²⁸. » Cent ans plus tard, ce « vulgaire » prend un ton d'assurance : s'ils s'assimilent au public ou s'en distancient, les critiques ne mettent généralement pas en doute la légitimité de leur activité.

²⁵ LAUGIER, Marc-Antoine, *Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux. Lettre à M. le Marquis de V*** (Vence)*, Paris, 1753 (Deloynes V / 59), p. 6.

²⁶ CAYLUS, *Exposition...*, p. 2.

²⁷ LEBLANC, abbé Jean-Bernard, *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de peinture et de sculpture exposés au Sallon du Louvre en l'année 1753, et sur quelques écrits qui ont rapport à la peinture*, s.l., 1753, p. 1.

²⁸ FRÉART DE CHAMBRAY, Roland, *Idée de la perfection de la peinture*, Le Mans, 1662, préface non paginée.

La « maudite race » des amateurs et la question du jugement

Les critiques d'art relèvent le plus souvent, mais pas nécessairement, de la « maudite race » des amateurs « qui décident à tort et à travers » des réputations des artistes, pour reprendre les propos acerbes par lesquels Diderot se révolte, en 1767, contre la tyrannie des amateurs²⁹. Or, la figure de l'amateur apparaît de façon relativement contradictoire dans les brochures des Salons. Alors que certains auteurs – tels Garrigues de Froment ou Laugier – s'identifient à cette figure et écrivent des « sentimens » ou « jugemens » d'amateurs, elle se voit parfois ridiculisée par d'autres critiques. Le salonnier Lacombe par exemple se moque de la manie de l'amateur qui, sa « fatale loupe » à la main, s'amuse à agrandir les défauts des toiles, et esquisse toute une scène ironique de « l'impitoyable lorgneur »³⁰. De même, l'amateur incompetent mais aspirant au titre de critique d'art est souvent la cible de gravures satiriques³¹. Ces réactions font partie des contre-attaques des artistes qui regardent d'un mauvais œil l'activité des amateurs.

L'ouvrage de La Font lance toute une vague de polémiques. Certains, comme Leblanc, sont plutôt indulgents à l'égard de ses efforts : il pardonne au critique car « s'il n'est pas aussi connoisseur qu'amateur, c'est au moins un citoyen zélé pour la gloire de la Patrie »³². Cependant d'autres, comme Watelet, contestent la nécessité de l'entreprise de La Font. Dans sa riposte qu'il écrit au nom des jeunes élèves de peinture, Watelet ne tarde pas de répliquer au critique : « ... ainsi, nous laisserons au Public, toujours juste, le soin de vous remercier de vos bienfaits. Pour nous, Monsieur, qui ne faisons qu'une des petites parties de ce Public, nous jugeons de l'utilité de vos Ecrits par celle qu'ils ont produite sur nous³³. » Les artistes s'indignent du fait que des particuliers, des critiques occasionnels sans aucune formation, osent décider des toiles des peintres académiciens réputés et, de plus, imprimer – quoique de façon anonyme – leurs jugements. Jusque là, l'autorité de juger des tableaux revenait uniquement à l'instance académique : avec l'ouvrage de La Font, on assiste à l'avènement de l'opinion publique dans le domaine de l'art d'où elle était exclue auparavant. Ce nouveau pouvoir représente une menace évidente aux yeux des artistes qui tiennent à leur privilège de parler – et, éventuellement, d'écrire – de la peinture. C'est la position des artistes que reflète

²⁹ DIDEROT, *Salon de 1767*, éd. par E. M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau, Paris, Hermann, 1995, p. 60.

³⁰ LACOMBE, Jacques, *Le Salon*, s.l.n.d. [1753] (Deloynes V / 55), p. 3.

³¹ La Font est montré sur une gravure de Watelet avec une canne blanche et un chien d'aveugle ou, sur une autre, en examinant avec une loupe « la fontaine de Saint-Innocent ». Voir l'introduction de DÉMORIS, René, in *La peinture en procès. L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, éd. par R. Démoris et F. Ferran, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 65-85.

³² LEBLANC, abbé Jean-Bernard, *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc. de l'année 1747 et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions, à Monsieur P.D.R., 1747* (Deloynes II / 26), p. 4.

³³ WATELET, *Lettre des jeunes élèves de peinture à M. L. F... (La Font)*, s.l.n.d. (Deloynes II / 29), p. 2.

entre autres la *Lettre à un amateur*, réponse de Cochin aux brochures où il nomme les critiques malveillants des « faiseurs de brochures »³⁴.

Effectivement, la question du droit au jugement des tableaux partage sensiblement les critiques. Elle est étroitement liée à celle de la différence, déjà mentionnée, des opérations d'apprécier et de juger. Il ne s'agit pas là d'une question simplement terminologique mais plutôt conceptuelle, que l'abbé de La Porte formule on ne peut plus clairement : « Mon *jugement* n'est point une décision, c'est un *sentiment* que vous devez comparer aux impressions que vous aurez reçues & à l'avis unanime des connoisseurs, c'est-à-dire de tous ceux qui vous donneront des raisons³⁵. » Le concept de sentiment, qui apparaît bien souvent dans les écrits sur l'art de l'époque, désigne la réaction du spectateur qui ne prétend pas se prononcer sur la valeur de l'œuvre d'art. De plus, cette citation renvoie aussi à la différence entre l'amateur et le connoisseur : est connoisseur celui qui non seulement aime l'art et est capable d'en porter un jugement, mais qui peut à la fois expliquer sa réaction.

Les amateurs insistent sur la fonction d'émouvoir de la peinture qui permet au spectateur un contact immédiat avec la toile. Comme l'abbé Saint-Yves, ils sont persuadés de ce que « la plupart des Peintres ne pensent & ne sentent pas assez³⁶ ». Saint-Yves n'en conclut cependant pas que le droit de décider sur les œuvres d'art soit universel : « Le Public peut dire son avis sur les productions de l'Art ; mais le droit de décider n'appartient qu'à ceux qui s'y excellent³⁷. » Lorsque le père Laugier, en « interrogeant [son] âme », décide si un tableau arrive ou non à le toucher, il recourt également à son sentiment. Pourtant, faute de connaissances suffisantes en technique picturale, il ne se mêle pas des « choses qui [lui] sont peu familières » et cède le droit exclusif de décider sur l'exécution aux seuls artistes : « Bornons-nous à bien sentir l'effet du Tableau. Si nous fondons sur ce sentiment toute notre critique, nous pouvons les instruire ; si nous allons au-delà, nous risquons de nous attirer leur mépris³⁸. » Il est intéressant de noter qu'il change radicalement d'opinion à l'égard de la question de la compétence des juges de la peinture : dans son ouvrage posthume, il affirme de façon catégorique que « les peintres ne sont ni les seuls, ni les meilleurs juges des ouvrages de peinture » et qu'il se peut qu'un homme d'esprit, « avec la seule ressource de son goût naturel, en décid[e] beaucoup mieux³⁹. »

Quant à l'abbé Leblanc, il met en garde contre le jugement irréfléchi des demi-connoisseurs « qui, dans les Arts sont pires que les ignorans⁴⁰ ». Conscient de ce que le goût, servant de base au jugement, est arbitraire, il réproouve les « juges

³⁴ COCHIN, *Lettre à un amateur*..., p. 8.

³⁵ LA PORTE, abbé Joseph de, *Sentimens sur plusieurs des Tableaux exposés cette année dans le grand Sallon du Louvre*, s.l., 1755 (Deloynes VI / 73), p. 6. (Nous soulignons)

³⁶ SAINT-YVES, *Observations sur les arts et sur quelques morceaux de Peinture et de sculpture, exposés au Louvre en 1748 (où il est parlé de l'utilité des embellissemes dans les villes)*, Leyde, 1748, p. 65.

³⁷ *Ibid.*, avertissement non paginé.

³⁸ LAUGIER, *Jugement*..., p. 7.

³⁹ LAUGIER, Marc-Antoine, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture* (1771), Genève, Minkoff, 1972, p. 5.

⁴⁰ LEBLANC, *Lettre*..., p. 6.

incompétents » qui n'arrivent pourtant pas à influencer le jugement du public. Ses attaques visent surtout les ambitions des critiques d'art prétentieux : il esquisse la carrière d'un homme inconnu qui vient à Paris, publie une brochure, et passe vite pour connaisseur « auprès de ceux qui prennent le jargon pour le langage des Arts »⁴¹. Il dénonce ainsi la « démangeaison des Ecrivains » qui veulent « parler des Arts sans s'y connoître »⁴².

Le comte de Caylus est encore plus radical là-dessus. Il est nettement de l'avis que le droit de décider des tableaux ne soit pas l'affaire des particuliers : « Il ne nous convient pas de prononcer sur le mérite des différens ouvrages qui ont fait l'objet de la curiosité publique ; ces décisions ne conviennent à aucun particulier, & encore moins à nous qu'à d'autres⁴³. » Pour lui, le droit de parler des tableaux revient par excellence aux artistes et parmi les amateurs, seulement à ceux qui sont formés auprès des peintres. Dans sa description du *Sacrifice d'Iphigénie* de Carle Vanloo, il désapprouve les « quelques sensations superficielles & momentanées » auxquelles se réduit l'examen des tableaux pour la plupart des spectateurs⁴⁴. Il condamne avant tout les jugements partiels de ceux qui ne considèrent dans une toile « que la partie dont ils sont le plus affectés ». En répartissant ces prétendus juges en trois classes majeures, Caylus établit une ligne de démarcation nette entre leurs domaines d'intervention :

Ces Juges peuvent se réduire à trois classes : à l'homme de Lettres, qui n'observe que le point d'histoire & le *Costume* ; à l'homme d'esprit qui n'est touché que des expressions ; à l'Homme d'Art qui ne considère que l'exécution⁴⁵.

Il reproche aux représentants de chacune de ces catégories leur étroitesse d'esprit : à l'homme de lettres, son goût littéraire exclusif, à l'homme d'art, son goût artistique, mais c'est surtout de l'homme d'esprit, guidé par son goût social que Caylus a une opinion négative. L'attitude de ces trois types de critiques, auxquels il s'adresse en examinant la toile de Vanloo, est bien loin de la « réserve & la modestie des Amateurs éclairés » qui, sans aucune prévention, devraient parler des tableaux sur un ton d'impartialité et de modération.

De ces citations ayant rapport au droit au jugement des tableaux, il s'ensuit clairement que lors de la première phase de la constitution de la critique d'art, les amateurs sont conscients non seulement de la légitimité de leur activité mais aussi des limites de celle-ci. Renonçant au ton d'assurance qui caractérise leur discours de légitimation, ils changent généralement de ton aussitôt qu'il s'agit de juger de l'exécution des toiles : ils cèdent le droit d'en juger généralement aux artistes.

En guise de conclusion, nous pouvons dire que les images de la figure de l'amateur, telle qu'elle apparaît dans les écrits sur l'art français vers le milieu du

⁴¹ LEBLANC, *Observations...*, p. 64.

⁴² *Ibid.*, p. 107-108.

⁴³ CAYLUS, *Exposition...*, p. 2.

⁴⁴ CAYLUS, *Description d'un tableau...*, p. 3.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 7.

XVIII^e siècle, présentent une grande diversité. C'est à cette époque-là qu'entrent en scène les gens de lettres qui constituent un nouveau public de l'art et auxquels appartient la majorité des amateurs. Les questions qui se posent à propos du statut de l'amateur sont conditionnées par la naissance de la critique d'art qui, dans la période envisagée, se consolide en tant que genre littéraire autonome. La constitution de ce nouveau genre témoigne d'un déplacement d'accent dans le discours sur l'art qui, progressivement, passe de la problématique de la production à celle de la réception des œuvres. Ce siècle se caractérise aussi par une réflexion intense et profonde sur le goût. Si le discours sur l'art en France se définissait auparavant, au XVII^e siècle, par rapport à l'institution académique, la critique d'art se développe en marge de cette institution. Cette situation explique que les amateurs tiennent pour nécessaire la légitimation de leur activité critique : leur autojustification est indispensable lorsqu'ils se hasardent dans un domaine, celui des artistes qui, en réalité, leur est étranger.

Dire que la critique d'art est une activité pleinement critique est une tautologie, une des plus belles. En tout cas, toute critique nécessite une théorie : dans ce sens, la critique d'art est, dès ses débuts, une *activité théorique* dont La Font de Saint-Yenne a théorisé le rôle et les méthodes. Les « théoriciens » majeurs de cette activité sont les amateurs qui ont pris une large part à la création de ce nouveau type de discours polyphonique et polémique qu'est la critique des Salons. En réfléchissant sur la légitimité de leur critique, ils ont mené une activité que l'on peut qualifier, à juste titre, de méta-critique.

Finalement, peut-on conceptualiser la figure de l'amateur qui s'érige en critique d'art vers le milieu du XVIII^e siècle ? Selon Thierry de Duve, « le critique d'art est en somme quelqu'un qui fait profession d'être un amateur »⁴⁶. À première lecture, cette affirmation ne semble qu'une boutade, un bon mot ou, si l'on veut, un cliché. Pourtant, elle exprime à merveille le fait qu'être critique d'art n'est au début guère un métier et encore moins une profession. L'amateur au sens plein du terme est, pour paraphraser Roger de Piles, un particulier qui, sans exercer la peinture, la cultive tout de même, au moins théoriquement, par son amour pour l'art⁴⁷.

⁴⁶ DUVE, Thierry de, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1989, p. 36. Cité par Vouilloux, Bernard, « Le style dans le discours sur l'art : une notion critique ? », in *L'invention de la critique d'art*, Rennes, PUR, 2002, p. 32.

⁴⁷ Cf. PILES, Roger de, *Cours de peinture par principes* (1807), Paris, Gallimard, 1989, p. 18.